

LITERATURA E TEMPO MIDIÁTICO

Márcio SERELLE¹

- **RESUMO:** A partir do exame de valores da nossa modernidade, quando a imaginação técnica passou a perfilar, em forma e fundo, narrativas literárias entusiastas do tempo presente e da vida acelerada pela máquina (notadamente a do cinematógrafo), este artigo busca analisar, na contemporaneidade, o modo como a ambiência das mídias é apropriada por alguns textos da literatura brasileira, cujo movimento mimético em face dos dispositivos de enunciação dos aparatos midiáticos revela-se não mais apelo filoneísta – como na *Belle Époque* – mas antiutopia da cultura da rapidez e do acúmulo. O trabalho investiga, em textos principalmente de Moacir Scliar, Luiz Ruffato e Michel Melamed, registros de um tempo literário caracterizado pelo imediatismo, simultaneidade, fluidez e ilusão do programável, que permite aos narradores e outros sujeitos textuais constantes avanços e recuos temporais, sintomas de obsessão mnêmica e de ansiedade pelo porvir. Colocado em tensão na economia intempestiva de formas literárias híbridas e breves – nas quais rapidez e concisão resultam de uma busca por construção intensa e memorável – o “tempo real” das mídias eletrônicas e digitais é desvelado, em alguns desses textos, como estratégia técnico-mercantil, em que a vida vertiginosa torna-se, sem propósito algum, processo de substituição anestésica.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Mídia. Temporalidade.

As percepções de uma vida vertiginosa, acelerada pela máquina, imprimem-se nas formas literárias brasileiras pelo menos desde a travessia para a modernidade, quando a imaginação tecnológica – que se procriou, em alguns de nossos autores, a partir de uma relação entusiasta com os dispositivos técnicos – proporcionou à literatura a vaga da rapidez, demandada pelo século que se iniciava, a ênfase no presente inebriante e a sensação de alinhamento cosmopolita, tão cara à *Belle Époque*. Naquele momento, não somente o cinematógrafo – esse “aparelho fantasista”, caracterizado positivamente, na percepção de João do Rio, pelo imediatismo e caráter documental (lembramos do plano seqüência de *A chegada de um trem à estação La Ciotat*, dos irmãos Lumière) – emerge como máquina-modelo de narrar, mas também o automóvel – cuja mobilidade e velocidade revelaram novo enquadramento da capital que queria ser Paris e que, vista em grande rotação pela janela de um bem das elites, passa a ser talhada, na ficção literária, de modo menos coeso e mais fragmentário.

¹ PUC – Pontifícia Universidade Minas Gerais. Faculdade de Comunicação e Artes. Belo Horizonte – MG – Brasil. 30535-61 – serelle@joinnet.com.br

Como notou o crítico Antônio Arnoni Prado (2004), ao analisar crônica do poeta simbolista Mário Pederneiras, em que este e dois amigos “flanam” de automóvel pelo Rio de Janeiro, a paisagem citadina no texto é agilmente montada em quadros como num filme artificialmente feliz, que, aos olhos do *chauffeur*-narrador, é carregado de ineditismo. Por mais que, na crônica em questão, a mobilidade da máquina insista em iluminar também a miséria dos arrabaldes, a lição ali parece ser a de que “[...] modernidade e pobreza não cabem juntas no instantâneo da cena literária [...]” (PRADO, 2004, p.44), e o “bovarismo tecnicista” desses escritores, ao exaltar a máquina e a cidade tida como futura, acaba por maquiagem nossas desigualdades.

Na relação de João do Rio com o cinematógrafo, o deslumbramento pelo aparato midiático mostra-se também enredado à noção de “progresso” aplicada à arte. Para o autor, a qualidade primeira do cinematógrafo residia no seu caráter *up to date*, “bem moderno” e “bem d’agora”, já sugerindo que a relação da modernidade com o tempo não podia ser concebida sem o uso da tecnologia, que começa a se imiscuir na cotidianidade burguesa, conformando novas formas de ver o mundo, refletidas nos croquis literários de nossos costumes. O próprio modo como João do Rio, no posfácio de *Cinematographo*, publicado em 1909, descreve a evolução da crônica – que de desenho e caricatura torna-se fotografia e, por fim, cinematografia – pressupõe o cotejo com a técnica imagética, em que a escrita da representação da vida burguesa – ou a pintura da vida moderna, para falar com Baudelaire (1996) –, exigia exatidão nos traços e, cada vez mais, agilidade na fatura dos textos que acompanhavam a inquieta metamorfose daquele ambiente.

Esse panorama pré-modernista, já suficientemente investigado pela crítica², figura, hoje, historicamente, como importante diálogo entre sistema literário e tecnologia, não só porque, como nos conta João do Rio (1909), com um certo prazer adesista, escritores e dramaturgos “nervosos” começaram ali a escrever cenários para o cinema, mas ainda pelo esboço de uma substituição cara à literatura nacional: a do narrador-*flâneur* pelo narrador operador de câmara (cuja presença na chamada pós-modernidade seria objeto de teorização, na década de 70, por Silviano Santiago (1989)). O exame dessa máquina entranhada e ostentada nas cenas iniciais de nossa modernidade permite-nos, na mudança de enquadramento para textos da literatura brasileira das últimas décadas, pensar como esses axiomas modernos – a eficiência técnica, a paixão pelo presente acelerado e a idéia positiva de tempo – resistem ou aparecem transformados na contemporaneidade, marcada por novas relações com o espaço e o tempo instituídas pelas mídias eletrônicas e digitais, notadamente, no caso brasileiro, pela televisão, em virtude de sua onipresença e capacidade de socialização de linguagem e vivências.

² Ver os estudos de Flora Sussekind (1987) e de Renato Cordeiro Gomes (1996).

O reconhecimento, por parte de nossa intelectualidade, de que a experiência de vida em um cotidiano intensamente midiático transformou a literatura brasileira é freqüentemente, e não sem razão, acompanhado pela crítica à mercantilização da arte literária, que passou de obra a produto cultural – logo, também, consumível –, homogeneizado pelos movimentos da moda³. Convém notar, ainda, que a midiática do literário, para além da obviedade do *best-seller*, pode conformar procedimentos que expõem a própria obra como evento de mídia, como no caso do romance de Santiago Nazarian (2005), *Feriado de mim mesmo*, cuja foto da capa exhibe a mão do autor empírico sangrando. O corte na mão feito e fotografado pelo próprio autor – factóide estrategicamente enfatizado na divulgação da ficção – desdobra-se (o leitor crítico imediatamente percebe) na própria narrativa do romance, em que, aparentemente, um sujeito solitário passa a conviver de modo ameaçador com seu duplo. A imagem da capa, na sua realidade produzida para e pelo dispositivo fotográfico, é uma performance midiática, na medida em que Nazarian enlaça, por um ato planejado de autoagressão, trama romanesca e experiência do sujeito autoral, e, assim, o próprio corpo na publicização do romance, atendendo, pela transgressão calculada, aos princípios do ineditismo, do espetáculo e da fabulação do real próprios da cultura das mídias.

Entretanto, o modo como a ambiência das mídias é apropriada pela literatura contemporânea nem sempre se dá de maneira adesista, pois o movimento mimético de algumas obras literárias em face dos dispositivos de enunciação dos aparatos midiáticos revela-se, na ambigüidade crítica, não mais apelo filoneísta – como na *Belle Époque* –, mas antiutopia da cultura da rapidez e do acúmulo. E tal revelação parece responder afirmativamente à questão de Lipovetsky que, em seu estudo sobre o tempo na sociedade denominada por ele de “hipermoderna”, pondera se, “[...] na realidade, tudo isso [o desejo de mais rentabilidade, mais inovação, mais desempenho] não significa modernização cega, niilismo técnico-mercantil, processo que transforma a vida em algo sem propósito e sem sentido.” (LIPOVETSKY, 2004, p.57).

Apreender o “tempo-máquina”, instituído pela perspectiva eletrônica das mídias novecentistas, somente pelo aspecto geral de sua rapidez é percebê-lo, como num golpe de vista também rápido, apenas no seu borrão, sem se dar conta das nuances que constituem esse sentido temporal. Entre as diferentes qualidades do tempo midiático, a do tempo real e presente, proporcionado pela emissão e recepção instantânea dos sinais de áudio e vídeo, característico do “ao vivo” televisivo e

³ Walnice Nogueira Galvão (2002), no artigo “Musas sob assédio”, verifica os efeitos da absorção da literatura pela indústria cultural tanto numa acomodação estética das ficções contemporâneas, que temem a experimentação formal, como na “técnica do impacto”, aprendida, pela narrativa literária, do jornal, do cinema, da televisão e do videogame. Já Leyla Perrone-Moisés (1998), no último capítulo de *Altas literaturas*, acusa os escritores pós-modernos de mimetizarem o “baixo teor informativo” das mídias em geral e de se submeterem à lógica mercadológica da cultura de massa.

das teleconferências, emerge como importante influxo da temporalidade de textos literários da contemporaneidade. No tempo real e presente reside não somente um traço distintivo da enunciação televisiva em relação à cinematográfica – a supressão do hiato temporal entre captação audiovisual e projeção e, por conseguinte, da “suspeita” de deformações ou intervenções técnicas mais radicais – mas também um importante recurso que, de uma limitação técnica inicial (por impossibilidade de gravação, a televisão, em sua origem, operava necessariamente ao vivo), tornou-se artifício retórico, de persuasão, na afirmação de uma “transparência” das imagens. Como afirma Beatriz Sarlo (2000, p.73), embora a *mise en scène*, mesmo que na condição aparentemente mínima de um enquadramento, subsista nas mais vivas das transmissões, existe no tempo real e presente televisivo “[...] a impressão de que entre a imagem e seu referente material não há nada ou, pelo menos, há pouquíssimas intervenções, que parecem neutras porque são consideradas de caráter meramente técnico.” Ou seja: o espectador acredita ver na televisão o “decorrer da existência” e o próprio “passar do tempo”. Como escreveu Virilio (1993, p.110): “[...] a tela das transmissões televisivas em tempo real é um filtro, não mais monocromático, como aquele que fotógrafos conhecem tão bem, que só deixa passar uma única cor do espectro, mas um filtro monocromático que só deixa entrever o *presente*.”

O instantâneo da *live coverage* é importante chave temporal para a compreensão da voz narrativa de “Zap”, conto de Moacir Scliar⁴, publicado em 1995, em que um narrador-telespectador expõe, por meio de sua relação com o aparelho – marcada pelo fluxo acelerado e contínuo de imagens dispersas, mas sintaticamente unidas pelo uso do controle remoto –, o drama de seu núcleo familiar, do qual, pela imersão cotidiana na máquina televisiva, ele tenta evadir-se. No entanto, como num lugar-comum das comédias românticas, as imagens e diálogos da TV (o anúncio de sabão em pó, o melodrama televisivo – estes interligados pela *soap opera*, a ópera do sabão – o velho roqueiro no programa de entrevistas) insistem em espelhar o trauma que se quer apagar – no conto em questão, o abandono paterno. Se a rapidez do zapear (notemos esse verbo onomatopaico importado que, como o sonho da mãe de “[...] ganhar em dólar num mês o número de vezes que [o filho] troca de canal em uma hora [...]” ou o próprio “rock”, remete, no conto, à norte-americanidade onipresente da sociedade do consumo⁵), na alternância das paisagens midiáticas, é facilmente verificável, de modo homólogo, na sintaxe e na concisão do próprio conto, o hiato temporal entre as vozes emerge como enigma. Quem é esse sujeito que narra afinal? “[...] estou agora com 13 anos. Uma idade em que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente [...]” (SCLiar, 2000, p.555), afirma o narrador, a despeito de uma dicção que, pela articulação do código

⁴ Cf. SCLiar, 2000.

⁵ Sobre a lógica da *americanidade* na cultura de massa, ver a terceira parte da obra de Jean Baudrillard (2003), *A sociedade de consumo*.

lingüístico, afasta-se nitidamente da voz de um adolescente, em frases como: “Trata-se de uma pretensão fantasiosa, mas pelo menos indica disposição para o humor, admirável nessa mulher [...]” (SCLiar, 2000, p.555) ou “Tal veemência se justifica, porque ele não parece roqueiro” (SCLiar, 2000, p.556). O conto nos propõe, portanto, uma reversão temporal em que se narra o passado a partir de um duplo tempo presente, o do adulto, que conforma a linguagem do sujeito narrativo, e o do adolescente, que está na vivacidade da cena, no tempo real e presente em que ela é descrita, como uma manchete jornalística que, embora se refira a fato passado, é urgentemente estampada com verbos no presente, o tempo das mídias.

A partir desse ato de narrar no presente, podemos aproximar “Zap” de “Apologia de Betty Boop”, conto de *Até nunca mais por enquanto*, de Luís Antônio Giron (2004). Nessa narrativa, o recuo do narrador à infância é mediado pela televisão e pelos laços afetivos com um ícone que dela emerge, a estilosa moça-*cartoon* dos anos 30, conhecida por sua cinta-liga, saia curta e seios proeminentes. Esses atributos sexualmente aguçados convivem, em Betty Boop, com aspectos ingênuos da personagem, ativando a ambigüidade do próprio conto. Se, em alguns momentos, a cena de espetatorialidade é descrita com certo distanciamento, como, por exemplo, ao referir-se a “nossas avermelhadas faces pueris” ou ao expressar-se no pretérito imperfeito (“Nós queríamos a Betty que canta limpando o estúpido cão e nos irritamos sempre esperando que ela mais uma vez mostre o decote e o rosto de doida testa dupla” (GIRON, 2004, p.43)), o conto é narrado predominantemente no presente, com uma consciência erótica que transcenderia, possivelmente, a psicologia da criança. Nota-se, ainda, o sujeito plural: “*Vemos* que Betty canta uma marcha fúnebre em jazz – como requer a ocasião – e *vemos* as pernas livres do cão Todd e do doutor [...]” (GIRON, 2004, p.45, grifo nosso) – que sugere, talvez, a restauração, por uma outra perspectiva, do *topos* literário do duplo, que se instaura por meio de um processo bastante semelhante àquele utilizado na narrativa de Scliar; na voz do narrador ecoa um “nós” que se refere a dois sujeitos distanciados no tempo, mas fundidos na experiência do presente. Tem-se, nesses narradores-telespectadores, a telepresença à distância, que fecha o intervalo temporal, dando ênfase à vivacidade do que é então narrado.

Essa superposição de vozes narrativas implica, nesses contos, não apenas uma articulação entre forma e fundo, mas a emersão de um narrador presentificado, anestesiado pela televisibilidade, chapado pela ausência do distanciamento tão necessário à percepção da profundidade e do peso das coisas. “Passo os dias sentado na velha poltrona, mudando de um canal para outro – uma tarefa que exigia certa movimentação, mas que agora ficou muito fácil [...]” (SCLiar, 2000, p.555), compara o narrador de “Zap”. É o caso de se perguntar se a frase não pode ser lida como sintoma de mudança de um paradigma do próprio narrador da modernidade que, a exemplo do *flâneur*, forjava-se em

movimento, na observação ociosa e cuidadosa, no escrutínio dos passantes e das cenas urbanas?

O narrador-*flâneur*, acelerado pelas máquinas novecentistas, chegou, pelas telecomunicações, ao instantâneo e, conseqüentemente, à ausência de deslocamento, negando, assim, sua própria condição de homem imerso na multidão que, como no conhecido conto de Poe, “*The man of the crowd*”, misturava-se ao fluxo citadino e “mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta” (BAUDELAIRE, 1996, p.17). Conquista-se o mundo e perde-se a alma (“*anima*, ou seja, o próprio ser do movimento”), diz Virilio (1993, p.108), para quem atingimos a sedentarização terminal, numa sociedade “[...] sem futuro e sem passado, posto que sem extensão, sem duração, sociedade intensamente ‘presente’ aqui e ali, ou seja, sociedade telepresente em todo o mundo.” O encurtamento da espera como regra da televisibilidade impõe também nova percepção de ritmo aos indivíduos na relação deles com a cotidianidade, o que é ironizado na literatura de Michel Melamed (2005, p.80-81), seja na construção de oxímoros como “jáinda”, em aforismos – “não se fazem mais antigamentes como futuramente” – ou mesmo na imagem de uma “[...] fitinha do senhor do bonfim remixada com exclusividade para o mercado japonês para se romper em três dias: envelhecida artificialmente.”

Sem os deslocamentos temporal e espacial necessários à interpretação e com o encurtamento da espera, o intervalo transformar-se em fina interface, que proporciona a ilusão de interação com a imagem na tela. Por isso, o narrador de “Zap” identifica e interage com o pai na tela televisiva, num jogo especular em que a linguagem televisiva amalgama-se à literária, na ilusão do diálogo entre entrevistado e telespectador – já que este encara a câmara –, refletida na cumplicidade entre narrador e narratário: “E então *ele* me olha. *Vocês* dirão que não, que é para câmara que ele olha [...] mas na realidade é a mim que ele olha, sabe que em algum lugar, diante de uma tevê, estou a fitar seu rosto atormentado, as lágrimas me correndo pelo rosto [...]” (SCLIAR, 2000, p.555, grifo nosso). Ou seja: assim como, na encenação televisiva, o roqueiro parece se dirigir ao espectador, o narrador evoca seu interlocutor pelo texto, que também se constrói, no jogo de linguagem, como instância mediadora entre a voz que narra e o leitor, este ficcionalizado no próprio conto.

Narra-se, assim, a vida na confluência de técnicas literárias (a própria escrita) e televisivas (relacionadas ao aparato mediador das reações das personagens). Observemos, como exemplos, além da metáfora da instabilidade da vida adolescente construída no zapear (“Uma idade em que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente”), a angústia do roqueiro que se manifesta por uma “desagradável e bem audível rascar” do microfone que, preso à camisa, roça-lhe o peito ou o seu rosto iluminado, cuja vivacidade faz o narrador perguntar se não seria essa expressão resultado da intervenção técnica de “refletores que se acendem” (SCLIAR, 2000, p.555).

Em Michel Melamed (2005, p.110), por sua vez, o fetiche do tempo presente é representado no texto “João Cabral” por uma maquinaria que permite “ler um livro ao ritmo em que ele foi escrito”, expondo, na gravação das diversas camadas de embate entre o escritor e o a página branca, o *modus operandi* do escritor, como sugere o título, na referência ao autor de *Psicologia da composição*. A forma de captação integral, sem elipses, do processo de escrita, sugere, no entanto, pelo seu caráter de algo já registrado, menos o *ao vivo* da transmissão televisiva que as imagens modorrentas das câmaras de vigilância que, assistidas posteriormente, em tempo real (que faz coincidirem o tempo de gestação da obra e o tempo de leitura do leitor, aqui também um espectador), revelam, como num *reality show* de crítica genética, ilhas de ação no tempo morto. O despropósito da empreitada e a ênfase no procedimento – alusão às técnicas vanguardistas – revelam-se na cena final, quando após, “exatos oito meses e nove dias”, logo após o “fim” ser digitado, “[...] tudo é selecionado e poder-se-ia mesmo ouvir o dedão esmagando a tecla delete [...]” (MELAMED, 2005, p.110).

Ancorado na inércia do presente, o tempo midiático caracteriza-se, cada vez mais, principalmente nas redes digitais, pela atualização constante, que intensifica a ânsia de prospecção, de adiantamento, no presente, do próprio presente. No entanto, esse futuro deslocado e incorporado no presente define-se menos pela crença no progresso do que por uma óptica do descartável, conforme aspectos da moda e do consumo. Esse olhar é conformado, por um lado, pela sobreposição contínua de imagens-feitas que vulgarizam, globalmente, o que antes era estrangeiro e desconhecido; e, por outro, pela cultura das previsões (do tempo, do mercado financeiro, do *design* para as próximas décadas), em que se vive, de maneira antecipada e cíclica, comportamentos e respostas programados, na clave daquilo que é ou pode, aparentemente, na antevisão da mídia, ser calculado, mesmo que certo grau de imprevisibilidade e risco sempre subsista. O sujeito é, então, como no texto de Melamed (2005, p.35), tomado por uma “[...] eterna sensação de estar/ comprando dinheiro/ fritando frigideira/ cavando pá/ fotografando foto/ trocando o que se tem pelo que ainda se tem.” Essa forte impressão de “*déjà vu* geral” aponta para uma vida sem apostas ou perspectivas e para uma concepção menos teleológica de futuro, que passa a ser tragicomicamente conjecturável também no plano das relações humanas:

Casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo. A mais linda, a mais amada, respeitada e cuidada... A mais bem comida. E a pessoa mais namorada do mundo e a mais casada. E a mais festas, viagens, jantares... Casa comigo que te faço a pessoa mais realizada profissionalmente. E a mais grávida e a mais mãe. E a pessoa mais as primeiras discussões. A pessoa mais novas brigas e as discussões de sempre. Casa comigo que te faço a pessoa mais separada do mundo. Te faço a pessoa mais solitária com um filho para criar do mundo.

A pessoa mais foi ao fundo do poço e dá a volta por cima de todas. A mais reconstruiu sua vida. A mais conheceu uma nova pessoa, a mais se apaixonou novamente... Casa comigo que te faço a pessoa mais “casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo”. (MELAMED, 2005, p.55).

No texto, o movimento de insistente prospecção acaba por gerar um tempo futuro emparedado no presente, que se desenvolve, ironicamente, na reiteração com diferença de significado do advérbio do acúmulo, o “mais”, que atravessa as promessas do sujeito e a virtual trajetória do casal – iniciada e finalizada na proposta de casamento – em carrossel previsível e estéril, tal como o único e recorrente dia de Phil Connors (não por acaso um *weather forecaster* de uma emissora de televisão), no filme *Feitiço do tempo*⁶ (*Groundhog day*). Expressando superioridade na comparação (tanto de condições positivas como negativas), o “mais” significa, ainda no texto, o “além disso” e o “também” – indicativos da somatória excessiva –, e, por fim, há a reiteração da expressão “a mais”, que, embora nas frases constituídas por lugares-comuns (que reforcem o efeito do “já visto”) tenha função comparativa, pode ser lida como a repetição daquilo que é “a mais”, ou seja, além do necessário e do devido.

Também no fragmento de número 35, de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2005), o fluxo de consciência da personagem Luciano (que, com a TV ligada no quarto, crava os olhos no teto rebaixado de gesso do apartamento), deixa vaziar preocupações futuras que, pelo alcance da projeção, tomam dimensões escatológicas absurdas. O que se inicia como observação corriqueira sobre o estado da moradia – “[...] daqui a alguns anos o apartamento precisará de uma nova pintura as vigas terão que ser reforçadas [...]” (RUFFATO, 2005, p.72) – transforma-se, a certa altura, num texto ágil e de pontuação precária, em reflexão sobre o destino de todo o planeta: “[...] daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte.” (RUFFATO, 2005, p.73).

A despeito das diferenças entre as obras de Melamed e Ruffato, as visões prospectivas do tempo manifestas nesses textos, diferentemente das cultivadas na modernidade, assemelham-se ao não remeterem à possibilidade de bem-estar ou aprimoramento alcançado no futuro, mas, ao contrário, à idéia de circularidade ou mesmo de morte, como no caso desse excerto de *Eles eram muitos cavalos*, que se encerra na imagem do “[...] cara sangrando sobre o volante o carro ligado o povo puto atrás dele ele atrapalhando trânsito o povo atrás dele buzinando buzinando puto atrás dele.” (RUFFATO, 2005, p.73).

Essa sociedade do “presente fulminante”, que se lança em movimentos prospectivos, é também a da obsessão mnêmica, o que constitui só na superfície um paradoxo, já que o culto à memória – facilitado hoje pelas tecnologias de

registro e arquivamento – tentam justamente compensar, nos sujeitos, o “vazio de passado” produzido pelas acelerações do presente (SARLO, 2005) e amainar as ansiedades pelo porvir. Poder-se-ia mesmo falar numa economia da memória – quase sempre em função do mercado –, presente, por exemplo, nas efemérides, inclusive literárias, da cobertura jornalística, na musealização dos espaços e das coisas, no estética retrô que informa a moda contemporânea. Como sintoma, essa procura dos sujeitos pela memória perdida inscreve-se, de modo recorrente, em temas narrativos do cinema contemporâneo (lembrem-se da busca das personagens de *Amnésia*, de *O operário* ou de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*) ou mesmo literários, como no mais recente romance de Eco, *A misteriosa chama da rainha Loana*⁷.

As operações de recuo em “Zap” ou em “Elogio à Betty Boop” (esta, aliás, uma personagem-*vintage*), como dissemos, dão-se, principalmente, pela memória do telespectador-narrador, e, nos textos de Melamed, pela formas intertextuais. Em *Regurgitofagia* evocam-se elementos do cinema como o “rosebud”, de função memorialística no próprio *Cidadão Kane*⁸, e que é colocado como prefixo da palavra-valise “rosebudweisernegger”, cujas associações, montadas como num zapear, equalizam as imagens midiáticas, quer de um filme clássico, de uma propaganda de cerveja, de um ator medíocre; o discurso antropofágico de Oswald de Andrade, reciclado na proposta “regurgitofágica”; autores brasileiros como Wally Salomão e João Cabral de Melo Neto. Em Melamed, a linguagem mimetiza ainda a possibilidade ou a ilusão de manipulação tecnológica do tempo que os *gadgets* contemporâneos permitem aos usuários, como a exibição da vida em *slow motion* ou, ainda, retrospectivamente, num *rewind* em que se retorna a imagem ao mesmo tempo em que ela é exibida:

na desfotografia é assim
primeiro o flash depois o sorriso
a revelação antes do clic
você relembra então vive
o passarinho é que te olha
e você dizendo sixxxxxxxxxxxxx
(MELAMED, 2005, p.86).

Como antídoto contra a vida vertiginosa, o passado, mesmo que recente, parece retornar em objetos, cenas e movimentos que, metonicamente, remetem a experiências que não foram suficientemente vividas e que, por isso, precisam ser retomadas. Fiquemos, então, com a imagem final de “Zap”, que surge, na troca de canais, em substituição ao velho roqueiro: “[...] uma bela e sorridente jovem que

⁷ Cf. AMNÉSIA, 2001; O OPERÁRIO, 2004; BRILHO, 2004; ECO, 2005.

⁸ Cf. CIDADÃO, 1941.

⁶ Cf. FEITIÇO, 1993.

está – à exceção do relógio que usa no pulso – nua, completamente nua.” (SCLIAR, 2000, p.556). A condição do relógio como único objeto a adornar o corpo da mulher realça sua presença na cena, como figuração da própria temporalidade, num recurso que possui muitos antecedentes na própria literatura, seja na ficção de Virginia Wolf que, como escreveu Flora Sussekind (1998) em nota à autora, marca a passagem do tempo por signos como o Big Ben, em *Mrs. Dalloway*, ou o barulho da maquinaria de um relógio, em *Orlando*; ou mesmo no *Brás Cubas* de Machado de Assis, quando o reencontro do narrador com a personagem Marcela, no capítulo XXXVIII, dá-se por intermédio do vidro quebrado de um relógio de bolso: “Vai senão quando, cai-me o vidro do relógio; entro na primeira loja que me fica à mão; e eis que me surge o passado, ei-lo que me lacerar e beija; ei-lo que me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas...” (ASSIS, 1978, p. 71). No caso de “Zap”, o detalhe miúdo do relógio no pulso sintetiza a tensão entre o tempo fugaz das mídias e o passado – subterrâneo e incômodo – que teima entremostrar-se, colocando a nu – como a moça da imagem da TV – a própria personagem. Tensionado nessas formas literárias breves – nas quais rapidez e concisão resultam de uma busca por densidade, e não de uma demanda imediatista de consumo – o tempo das mídias (seja no viés da presentificação, rapidez, prospecção ou do programável), é desvelado, portanto, como estratégia técnico-mercantil, em que a aceleração generalizada da vida midiaticizada torna-se, sem propósito algum, processo contínuo de substituição anestesiante.

SERELLE, M. Literature and media time. *Itinerários*, Araraquara, n.27, p.147-158, July./Dec. 2008.

■ **ABSTRACT:** *From the exam of values of our modernity, when the technical imagination starts to outline, in form and content, literary narratives enthusiastic of the present time and the life accelerated by the machine (notoriously the cinematograph), this paper aims at analyzing the way the media environment is nowadays appropriated by some Brazilian literature texts, the mimetic movement of which in view of media language devices reveals no longer a philonist appeal – as during the Belle Époque –, but an anti-utopia of the culture of speed and accumulation. This work examines, mainly in texts by Moacir Scliar, Luiz Ruffato and Michel Melamed, registers of a literary time characterized by immediateness, simultaneousness, fluidity and programmability illusion, which allows the narrators and other literary subjects temporal advancements and returns, symptoms of mnemonic obsession Displayed in the intempestive structure of hybrid literary forms – in which speed and conciseness are results of a search for an intense and remarkable construction –, the electronic and digital media’s “real time” is revealed, in some of these texts, as a technical and marketable strategy, where the vertiginous life becomes, aimlessly, a process of anesthetic substitution.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Media. Temporality.*

Referências

AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan. Produção: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Roteiro: Christopher Nolan, baseado em estória de Jonathan Nolan. Intérpretes: Guy Pearce; Carrie-Anne Moss e outros. [S.l.]: Newmarket Capital Group, 2001. 1 DVD (120 min), son., color.

ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 2003.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção: Michel Gondry. Produção: Anthony Bregman e Steve Golin. Roteiro: Charlie Kaufman, baseado em estória de Charlie Kaufman, Michel Gondry e Pierre Bismuth. Intérpretes: Jim Carrey; Kate Winslet; Kirsten Dunst; Elijah Wood e outros. [S.l.]: Columbia Pictures, 2004. 1 DVD (108 min), son., color.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore e outros. [S.l.]: RKO Radio Pictures, 1941. 1 DVD (119 min), son., color.

ECO, U. **A misteriosa chama da rainha Loana**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FEITIÇO do tempo. Direção: Harold Ramis. Produção: Trevor Albert e Harold Ramis. Roteiro: Danny Rubin e Harold Ramis, baseado em estória de Danny Rubin. Intérpretes: Bill Murray; Andie MacDowell; Chris Elliott e outros. [S.l.]: Columbia Pictures, 1993. 1 DVD (97 min), son., color.

GALVÃO, W. N. Musas sob assédio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 17 mar. 2002. Caderno Mais, p.5.

GIRON, L. A. **Até nunca mais por enquanto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, R. C. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MELAMED, M. **Regurgitofagia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

NAZARIAN, S. **Feriado de mim mesmo**. São Paulo: Planeta, 2005.

O OPERÁRIO. Direção: Brad Anderson. Produção: Julio Fernández. Roteiro: Scott Kosar. Intérpretes: Christian Bale; Jennifer Jason Leigh e outros. [S.l.]: Paramount Classics: UIP, 2004. 1 DVD (102 min), son., color.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, A. A. **Trincheira, palcos e letras**. São Paulo: Cosacnaif, 2004.

RIO, J. do. **Cinematographo**. Porto: Lelo & Irmão editores, 1909.

RUFFATO, L. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2005.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. páginas parciais?

SARLO, B. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

_____. **Cenas da vida pós-moderna**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFJR, 2000.

SCLIAR, M. Zap. In: MORICONI, I. (Org.). **Os cem melhores contos do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p.555-556.

SUSSEKIND, F. **A voz e a série**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIRILIO, P. **O espaço crítico**. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

